

JAKUB EGERMAJER / 24. 2. 2022

# Chaos a nedostatek – první léta FAMU

„Těch prvních pět let byla nejzajímavější doba v jejím vývoji“ – těmito slovy<sup>[1]</sup> charakterizoval s odstupem let počátky Filmové fakulty pražské AMU jeden z jejích prvních pedagogů, režisér Elmar Klos.

FAMU na začátku své existence neměla vlastní ateliér, trpěla nedostatkem vybavení i filmového materiálu a naprostá většina jejích vyučujících postrádala zkušenost s vysokým školstvím. Charakter tohoto formativního období fakulty, odehrávajícího se na pozadí skonu třetí republiky, únorového převratu, akčních výborů Národní fronty a následného nástupu tvrdého stalinismu, snad nejlépe vystihl název badatelského textu Jana Skokánka z roku 1988 – zní „Historie jednoho chaosu“.

## Otcové zakladatelé

Zájem o ranou historii FAMU ve mne vyvolalo zhlédnutí několika prvních filmů vzešlých z této školy. Byly uvedeny v kině Ponrepo jako součást projekce nazvané Otcové zakladatelé z cyklu Paralelní kino, organizovaného Johanou Ožvold a Sylvou Polákovou. Projekci uvedla filmová historička Tereza Czesany Dvořáková, která v současnosti připravuje publikaci o proměnách způsobu filmování na FAMU před rokem 1989.

Jednalo se o pestrý výběr z tvorby první generace absolventů školy, jmenovitě Jána Šmoka (naučný film *Není železo jako železo*, 1949), Jaroslava Šikla (propagandistický snímek o záškodníkovi a pohraničnících nazvaný *Stráž míru*, 1953), Ivo Paukerta (komická scénka *První oběd*, 1953), Vladimíra Svitáčka (satira *Ó ti lektoři*, 1953) a dvojice Karel Kachyňa – Vojtěch Jasný (zlepšovatelská agitka *Věděli si rady*, 1950).

Jak je patrné, všechna díla z hlediska žánrového zařazení v zásadě odpovídají konvencím krátkometrážní tvorby přelomu čtyřicátých a padesátých let. Lehce vybočuje jen Svitáčkův film, který humornou cestou kritizuje nesmyslnost fungování knižních nakladatelství. Podle Terezy Czesany Dvořákové bylo nezvykle nebudovatelské vyznění tohoto filmu zaštitěno předlohou maďarské autorky a vysoce postavené stranické funkcionářky Boris Palotaiové.

I v dalších jmenovaných filmech jsem si ovšem povšiml nečekaných prvků: například vtipně zabarveného vyprávění u Šmoka (včetně humorně laděného voice-overu) nebo Kachyňovy a Jasného práce s neherci ve fikčním příběhu maskovaném do formy autentického dokumentu. Moji pozornost v této souvislosti zaujal i film Věry Tatterové *Tvář a maska* (1949), který Paralelní kino uvedlo při projekci nazvané Ženy FAMU a jehož vtipné a hravé podání naučného obsahu se podobá Šmokovu snímku.

V technických otázkách snímky nijak nevybočují z konvencí své doby. Na rozdíl od svých následníků první generace školy zřejmě nijak výrazně neexperimentovala. Navzdory tomu jsou jmenované filmy nápadné, a to právě s přihlédnutím k době svého vzniku a podmínkám, v nichž vznikly. Svou náladou se výrazně liší od strnulosti dobové profesionální produkce, ovšem současně zůstávají na pozicích zcela vyhovujících poúnorovému režimu.

Položil jsem si tedy jednoduchou otázku: jaké institucionální, technické a společenské podmínky daly vzniknout specifickému nádechu uvedených filmů?

A tím jsem se dostal k onomu chaosu.

### **Praxe jako z nouze ctnost**

Filmová fakulta až do roku 1951 vyučovala pouze tři obory – režii, dramaturgii a filmový obraz (míněno kameru).<sup>[2]</sup> Až v roce 1950 se přitom tato zaměření zformovala do podoby samostatných kateder. Do té doby probíhala (také z důvodu nedostatku prostor) většina přednášek společně pro všechny tři obory.<sup>[3]</sup> O rok později přibyla katedra produkce, ale samostatný studijní obor stříhové skladby se vyučuje až od roku 1964.<sup>[4]</sup> V otázce postprodukčních úkonů, zejména právě stříhu, tak studentští tvůrci v počátcích existence školy často spolupracovali s profesionálními filmaři z Barrandova.

Jak jsem již uvedl, FAMU také trpěla značnými materiálními nedostatky. Na rozdíl od DAMU a HAMU navíc nenavazovala na žádnou starší instituci konzervatorního typu, takže postrádala zavedený systém osnov. Výuka, plánovaná na osm semestrů[5] a vedená většinou lidmi s bohatou praxí, ale bez zkušenosti s vysokoškolským prostředím, se tak odehrávala dosti neorganizovaně.

V prvních letech existence škola sídlila v budově v Klimentské ulici 4, kterou sdílela s Československým filmovým ústavem (předchůdcem dnešního Národního filmového archivu). Právě ten až do roku 1956 (kdy vzniklo Studio FAMU) také technicky i finančně zastřešoval praktická cvičení. Výše vyjmenované filmy tedy ještě oficiálně vznikly pod hlavičkou ČSFÚ. Vlastní ateliér si škola mohla založit až v roce 1951, kdy získala areál bývalého kina Roxy.[6]

Nebyl jí také zpočátku přiznán vlastní přísun filmového materiálu a vybavení. Před únorem 1948 tak např. měla k dispozici pouze jednu kameru – kus ze soukromé sbírky vyučujícího Karla Plicky. V otázce všeho ostatního byla FAMU již zcela závislá na spolupráci se státním filmem.

Úzký vztah mezi filmovou školou a Barrandovem byl ovšem vedle materiální nutnosti dán už samotnými okolnostmi jejího vzniku. Potřeba vzniku vysokého učení pro výchovu filmových pracovníků se rodí v řadách filmařů v průběhu třicátých let společně s ideou znárodnění kinematografie.[7] Oba plány jsou zrealizovány v revoluční náladě po druhé světové válce jako součást mimořádných opatření tzv. Benešových dekretů.

Ale zatímco výnos o zestátnění kinematografie ze srpna 1945 vlastně pouze zlegalizoval situaci existující již od osvobození, FAMU vznikla v říjnu téhož roku nejprve pouze teoreticky a pro zahájení jejího reálného fungování byla proto od počátku nutná spolupráce právě znárodněného filmu.

Toto propojení je nejviditelnější již při pohledu na seznam prvních pedagogů filmové fakulty. Jednoznačně mezi nimi dominovali filmoví praktici – např. již zmínění Elmar Klos a dokumentarista Karel Plicka, dále vedoucí ústřední dramaturgie Karel Smrž, kameramani Jindřich Brichta, Jan Stallich a Václav Hanuš, skladatel Julius Kalaš a maskér Adolf Hrdlička. Brzy jejich řady doplnili ještě např. režisér Václav Krška a scenárista Václav Wasserman. Nedostatek prostor, nepropracovanost školních osnov

a malá zkušenost těchto pedagogů s pedagogikou vedly k tomu, že výuka se odehrávala především na pracovištích vyučujících.

## **Ujídači chleba**

Vztahy studentů a filmových profesionálů, na těchto pracovištích působících, nebyly přitom zdaleka idylické. Klára Žaloudková uvádí, že „byly provázeny skepsí ze strany barrandovských ‚praktiků‘ vůči ‚akademicky‘ vchovaným filmařům. Zároveň někteří filmaři neviděli důvody k tomu, aby ‚střežené tajemství‘ svých dovedností a oborů, tvrdě získané, sdělovali druhým. Navíc se bránili školit jiné, aby jim pak nesebrali pracovní místa a nenahradili je.“<sup>[8]</sup>

Skokánek zase píše, že ačkoliv si filmoví pracovníci uvědomovali nutnost formálního vzdělání pro budoucí generaci svých kolegů (toto přesvědčení také bylo už ve třicátých letech impulsem k úvahám o zřízení stálé veřejné filmové školy), „z druhé strany považovali neexistenci podobného zařízení spíše za přednost“, protože omezovala „nástup nových lidí do filmu na minimum. Každý raději angažoval osvědčenou sílu“.<sup>[9]</sup> Nutno dodat, že napětí mezi absolventy filmových škol a pracovníky vyučenými výhradně praxí vlastně nezmizelo dodnes.

Filmaři, kteří se ujali výuky na FAMU (zejména režiséři a kameramani), tak byli mnohými kolegy považováni za šílence, protože si vlastně vychovávali budoucí konkurenty, kteří „přišli k hotovému a ujídali chleba“.<sup>[10]</sup>

Navzdory těmto animozitám probíhala největší část studia v prvních letech existence filmové fakulty právě na praktické bázi. Filmoví studenti byli proto již od začátku studia v živém kontaktu s barrandovskými ateliéry a laboratořemi, se střižnami ve Vodičkově ulici, s nahrávacím a mixážním studiem na Žižkově a s pracovníky na těchto místech působícími.<sup>[11]</sup> Studující tak mohli přejmout zavedené postupy, které následně ve vlastní tvorbě aplikovali. Když se počínaje rokem 1948 konečně dostali k natáčení praktických cvičení a následně i krátkometrážních filmů, byli, jak jsem již uvedl, v mnoha technických otázkách odkázáni na pomoc státního filmu. Podle úvodních titulků si většina zmiňovaných studentů své filmy stříhala sama, střižnu a přípravu jim ale poskytli profesionálové.

## **Vyslyšte příběh z dávných časů...**

Právě v tomto poutu mezi prvními ročníky FAMU a prostředím státního filmu, mnohem těsnějším než u pozdějších studentů navštěvujících školu již v době její větší vybavenosti, a tudíž samostatnosti, vidím důvod absence experimentu v krátkých školních filmech, které jsem měl možnost zhlédnout.

Úzké spojení s praxí se projevilo i ve faktu, že nemalá část prvních studentů FAMU studia nedokončila a již po roce či dvou odešla za prací. Tak učinil mimo jiné budoucí soupevník Elmara Klose, oscarový režisér Ján Kadár. FAMU přitom sama začala poskytovat studentům jisté základní profesionální uplatnění: umožňovala absolventům na škole zůstat v roli tzv. uměleckých asistentů a natáčet krátké filmy na zakázku. Příkladem takového zadaného snímku je i *První oběd*, vzniknuvší na objednávku podniku Restaurace a jídelny (jeho režisér Ivo Paukert ovšem dokončil studium až o dvě léta později, roku 1955).

Na uvedených snímcích mne zaujal nejen konzervatismus jejich formální stránky, ale také jejich originalita v oblasti vyprávění a občasná ironie, která ovšem neútočí na jednoznačně prorežimní vyznění, ale spíše na očekávání diváka, a tudíž na jeho pohodlnost.

Příklad nalézáme třeba ve Šmokově filmu *Není železo jako železo*. Po úvodních titulcích snímek pokračuje panoramatickým záběrem na historické centrum Prahy.

„Vyslyšte příběh z dávných časů...“ začne deklamovat patetický voice-over. „Anebo ne“, dodá vzápětí civilnějším tónem. Šmok stříhne od kulturních památek do železářny a následuje vyprávění o druzích železa a historii jeho výroby. Toto nezáživně působící téma je přitom i nadále prezentováno přitažlivým a vtipným způsobem. Příběh se například dostane k osvícenskému vědci Henrymu Cavendishovi, který je divákovi dle konvence představen skrz historickou podobiznu. Voice-over obecenstvo ovšem upozorní, že Cavendishův portrét filmaři nenalezli, „ale takhle nějak tehdy vypadali všichni“.

Šmokův film zjevně paroduje tehdejší konvence dokumentárního vyprávění. Rozšířím-li tuto tezi, vymezuje se proti konvencím dosavadní kinematografie obecně. Naznačuje, že nová znárodněná socialistická kinematografie se už nebude zabývat „příběhy z dávných časů“, ale současnými praktickými tématy.

*Tvář a maska* od Věry Tatterové toto vyznění předává ještě přímočařeji, když srovnává situaci před znárodněním filmu, „kdy se po maskérech chtělo dokola tvořit tvář šlechetných továrníků a dam z vyšší společnosti“, a po něm, kdy práce maskéra i celá kinematografie konečně mohou vycházet „z pravdy“.

Zbylé filmy se sice mediální sebereflexi nevěnují, ale to nijak neubírá jejich prorežimnímu, mnohdy vyloženě propagandistickému vyznění. Kde se bere taková angažovanost u „pouhých“ školních filmů? Snímky sice šly již ve své době do kin (jako předfilmy hlavního programu), ale podle Terezy Czesany Dvořákové nemusely procházet klasickým schvalovacím kolečkem běžným u normální produkce. Žádný institucionalizovaný ideologicky opravný orgán typu Filmové rady na jejich podobu tudíž neměl vliv.

### **Studentokracie**

Odpovědí na tuto otázku je přitom otázka jiná: kdo vlastně byli první studenti FAMU? Mnohé z nich jsem již jmenoval. Nezmínil jsem ovšem, že podstatné procento z nich (včetně Kadára, Jasného i Kachyni) byli aktivní členové KSČ, která měla na FAMU již před únorovým převratem svou vlastní základní organizaci. Jejím předsedou byl posluchač režie Antonín Kachlík.<sup>[12]</sup> Není náhoda, že v čele školní komunistické buňky stál student, nikoliv pedagog. Mezi vyučujícími na fakultě převládali v prvních letech lidé (alespoň navenek) apolitičtí, jak uvedla Czesany Dvořáková.

Silná politická aktivita studentstva se naplno projevila po Gottwaldově puči, kdy moc na vysokých školách (jako ve všech veřejných organizacích) přejaly dočasně tzv. akční výbory Národní fronty, které měly pravomoc neodvolatelně vyhazovat studenty i učitele.

Kachlíkova moc se nezmenšila ani po „revolučních“ dnech února a března 1948. Czesany Dvořáková zmínila například jeho zásluhu na získání školního filmového ateliéru v bývalém kině Roxy. Předseda fakultní KSČ byl evidentně při vyjednávání podobných otázek v lepší vlivové pozici než nestraničtí vyučující. „Studentokracie“ (vypůjčím-li si termín užitý Czesany Dvořákovou) tvoří nedílnou část zpočátku chaotických poměrů na fakultě. Byla výsledkem politické situace, ale popsaných rozměrů by nedosáhla, kdyby fungování FAMU bylo již uspořádanější.

Vztah studentů a pedagogů v prvních letech existence filmové fakulty byl v porovnání s následujícími roky více rovnostářský. To bylo dáno nejen „stranickou převahou“ posluchačů, ale také tím, že mezi nimi dominovali lidé starší, než je u bakalářského studia obvyklé. Většina studentů uvedených v tomto textu se narodila mezi lety 1921 až 1925. Pouze Paukert a Šikl byli mladší (ročníky 1930 a 1931). Naopak Ján Kadár se narodil již v roce 1918 (školu tedy začal studovat ve dvaceti osmi letech) a následně se stal tvůrčím partnerem svého někdejšího učitele Elmara Klose (pouze o osm let staršího). Kachlík byl zase za války členem protinacistického odboje.

Na fakultě byli od začátku přítomni také zahraniční studenti. Konkrétně hned do prvního otevřeného ročníku přijala škola několik studentů z Jugoslávie a Bulharska, později jejich řady doplnili i polští posluchači. Také tato mezinárodní výměna v rámci tzv. lidově demokratického bloku odpovídající principu proletářského internacionalismu ilustrovala již před únorem 1948 levicový charakter školy.

Ten mimo jiné způsobil, že se v roce 1947 pokusil národně socialistický ministr školství Jaroslav Stránský FAMU zrušit. Jako předběžné opatření zastavil jejím pedagogům platy. Ti však demonstrativně pokračovali ve výuce zadarmo. Komunistický puč pak paradoxně znamenal pro školu výrazné zlepšení poměrů, protože Stránského vystřídal příznivec školy Zdeněk Nejedlý, a v roce 1949 byl navíc rektorem AMU zvolen jeden ze zakladatelů filmové fakulty, filmový teoretik A. M. Brousil.

### **FAMU jiná a stejná**

Prostředí, jež dalo vzniknout snímkům, které jsem díky Paralelnímu kinu mohl zhlédnout, se nevyznačovalo pouze úzkým vztahem mezi filmovými studenty a profesionály, ale také silným ideologickým nábojem a nepopíratelným nadšením. Toto nadšení nabralo v mnoha ohledech destruktivní a tragické kontury – viz právě činnost akčních výborů v únorových dnech roku 1948 –, těžko ale mohu zpochybňovat jeho upřímnost. Souhra těchto aspektů dala uvedeným filmům onu otázku vzbuzující podobu.

A tak pomíne-li časem vybledlé vzpomínky pamětníků, mohou poměry a atmosféru na filmové fakultě v jejích prvních letech nejlépe přiblížit právě filmy, jež na ní tehdy vznikaly a do nichž se fungování školy i politický názor jejích studentů jasně vepsaly.

Úzký vztah studentů FAMU a pracovníků filmových studií na Barrandově se v dalších letech uvolnil, jak se škola osamostatňovala, rozrůstala a etablovala. Poměr praktické a teoretické výuky se postupně začal vyrovnávat, ovšem bylo by odvážné tvrdit, že byl někdy stabilně nastaven. Dnes jako tehdy totiž stojí většina výuky na FAMU na formujících osobnostech pedagogů, kteří mají na důležitost teoretické edukace často diametrálně rozdílné názory.

Při pohledu na dnešní filmovou fakultu se tak nutně nabízí otázka, nakolik se vlastně od svých raných let změnila. Měl Elmar Klos pravdu, když za „nejzajímavější dobu v jejím vývoji“ označil pouze těch prvních pár let? Zmizel akutní materiální nedostatek, přímá závislost na státním filmu, všeobecná provizornost a studentokracie. Ale nestal se ten chaos, který tak poutavě popisuje Skokánek (sám student katedry dokumentárního filmu), jedním ze základních charakterových rysů FAMU – školy, která se na katederní úrovni i jako celek tak razantně mění s příchody a odchody vedoucích pedagogických individualit?

---

#### **Literatura:**

Jan Skokánek, *Diplomová teoretická práce. Historie jednoho chaosu*. Praha: FAMU 1988.

Anna Proboštová, *Diplomová práce. Obecný význam, zhodnocení dosavadního vývoje a perspektivy výuky oboru filmové a televizní produkce na Filmové a televizní fakultě AMU*. Praha: FAMU 1967.

Klára Žaloudková, *Diplomová práce. FAMU v letech 1989–1993*. Praha: FAMU 2015.

Kolektiv, *AMU = DAMU + FAMU + HAMU. Sborník k 65. výročí*. Praha: AMU 2010.

Elena Nývltová, *Diplomová práce. Vývoj, stav a perspektivy Katedry produkce a riadenia Filmovej a televíznej fakulty AMU*. Praha: FAMU 1981.

---

#### **Poznámky:**

[1] Jan Skokánek, *Diplomová teoretická práce. Historie jednoho chaosu*. Praha: FAMU 1988, s. 41.



[2] Anna Proboštová, *Diplomová práce. Obecný význam, zhodnocení dosavadního vývoje a perspektivy výuky oboru filmové a televizní produkce na Filmové a televizní fakultě AMU*. Praha: FAMU 1967, s. 8.

[3] Klára Žaloudková, *Diplomová práce. FAMU v letech 1989–1993*. Praha: FAMU 2015, s. 9–10.

[4] Kolektiv, *AMU = DAMU + FAMU + HAMU. Sborník k 65. výročí*. Praha: AMU 2010, s. 32–34.

[5] Elena Nývltová, *Diplomová práce. Vývoj, stav a perspektivy Katedry produkce a riadenia Filmovej a televíznej fakulty AMU*. Praha: FAMU 1981, s. 7.

[6] A. Proboštová, c. d., s. 13.

[7] E. Nývltová, c.d., s. 5–6.

[8] Tamtéž.

[9] J. Skokánek, c. d., s. 33.

[10] Tamtéž.

[11] K. Žaloudková, c. d., s. 9.

[12] J. Skokánek, c. d., s. 4.